

LA PEINTURE ET SON DOUBLE
OBSERVATIONS SUR LES «AMBASSADEURS»
DE HANS HOLBEIN LE JEUNE.

Par M. Denis FAVENNEC





Les éléments

Une sphère céleste, un globe, un luth, quatre flûtes, un cadran solaire cylindrique, un second polyédrique, une équerre, un compas, un quadrant double, un *torquetum*¹, un fil à plomb, un ouvrage d'arithmétique, un recueil de cantiques, un livre clos, un tapis : au centre, sur une double étagère, le peintre a disposé un amas ordonné d'instruments et d'objets. A gauche et à droite, deux personnages prennent une pose étudiée et regardent avec un air inquiet dans notre direction ; derrière, une tenture verte confère une profondeur restreinte à la scène ; en haut à gauche, plaqué entre le cadre et la tenture, un crucifix d'argent se fait aussi discret que possible ; tout en bas enfin, une chose terne et allongée flotte obliquement sur le pavement : étrangère au reste de la représentation, elle semble se lever pour mieux lui échapper.

De cette scène hiératique l'auteur et la date sont connus : le tableau est en effet signé «Iohannes Holbein Pingebat 1533» dans l'ombre du personnage de gauche. Les protagonistes ont un nom² : il s'agit, à gauche, de Jean de Dinteville, ambassadeur de François I^{er} à la cour de Henri VIII, et à droite de Georges de Selve, évêque de Lavaur, érudit et diplomate, ami intime du premier auquel il a rendu visite à Londres au printemps 1533. L'âge

¹ Le *torquetum* (ou *turquet*) est un instrument permettant de calculer la position des corps célestes.

² Ils ont été identifiés par la localisation ancienne du tableau, et surtout grâce à la mise en évidence sur le globe terrestre de la petite ville de Policy en Bourgogne, où Jean de Dinteville possédait son château. Voir à ce sujet l'ouvrage essentiel de Mary Hervey : *Holbein's Ambassadors, the Picture and the Man. A Historical Study*. Londres, George Bell and Sons, 1900.

des personnages, indiqué par deux inscriptions³, corrobore leur identité ; en outre, le cadran solaire cylindrique procure le jour (vendredi saint 11 avril)⁴ et le polyédrique l'heure exacte (avec un certain flottement : 9h30 sur une des faces, 10h30 sur les autres) de la rencontre. Le tableau n'est donc pas seulement signé et ses acteurs identifiés, il est également *daté* à la minute près, comme si le peintre avait voulu donner l'impression, photographique avant l'heure, d'un instant éternisé⁵.

Redressement du crâne.



La nature morte centrale représente les attributs des quatre arts d'inspiration mathématique composant le *quadrivium*⁶ : arithmétique, géométrie, musique et astronomie. Le pavement reprend, avec quelques variations, un motif figurant dans la chapelle d'Edouard le Confesseur à l'abbaye de Westminster, chapelle où étaient intronisés les souverains anglais⁷, et où quelques-uns d'entre eux sont également enterrés. Quant à la chose oblique, c'est, représenté d'un point de vue écarté, un crâne en perspective.

Tels sont les éléments du tableau qui se trouve actuellement à la National Gallery de Londres. Éléments si précis, si minutieusement représentés, qui

³ Sur une bague pour Jean de Dinteville, et la tranche d'un livre pour Georges de Selve.

⁴ Deux dates sont en réalité possibles ; mais l'autre correspond au mois d'août, où il est certain que Georges de Selve n'était plus à Londres. Voir John North, *The Ambassadors' Secret. Holbein and the World of the Renaissance*. Londres, Hambledon and London, 2002, p.90-93.

⁵ Nous appellerons dorénavant « ambassadeur » l'un des deux personnages, et le terme « *Ambassadeurs* » désignera le tableau.

⁶ Qui formait, avec le *trivium*, les sept arts libéraux enseignés à l'université.

⁷ C'est là aussi que sera couronnée reine Anne Boleyn, ce qui déclenchera la crise définitive entre Londres et Rome.

forment une image si cohérente enfin d'un point de vue pictural, que l'impression se dégage d'une énigme à résoudre, énigme dont tous les indices seraient livrés au regard sans qu'une conclusion immédiate s'impose à l'esprit. Que nous assistions à la représentation d'un « Mystère », comme le voulait Jurgis Baltrušaitis⁸, ou que le tableau recèle un « secret », comme le suppose John North⁹, tous les exégètes s'accordent sur un point : pour appréhender ce qu'il offre au regard et donner un sens à cette démonstration de personnes et de choses, le tableau requiert un délai.

La première scène

Les deux ambassadeurs occupent une espèce de scène ou d'avant-scène peu profonde, coincée entre la surface infranchissable du tableau et la tenture qui recouvre le fond. Une symétrie troublante règle leur posture (tous deux nous font face, appuient un coude sur l'étagère et laissent pendre le bras opposé), leur mimique (ils nous lancent des regards neutres, leurs visages sont par ailleurs plutôt fermés) et jusqu'à leurs traits (tous deux sont jeunes, bruns, barbus). Le laïc et l'ecclésiastique, reliés par les objets exposés, sont distingués seulement par leur carrure et leur costume. En s'écartant du centre et se tournant vers nous, ils semblent offrir le tableau à notre regard.

Scène de présentation, donc, où les deux personnages se tiennent à la fois en retrait et à l'écart, comme deux hérauts d'arme ou deux témoins. Simplement, à la différence d'une *Deisis*¹⁰ ou de la *Madonna del Parto* de Piero della Francesca, fresque dans laquelle deux anges symétriques écartent les rideaux d'une tente pour présenter la Vierge enceinte, les ambassadeurs ne dévoilent ou ne désignent rien, du moins pas explicitement. Ils ne semblent engagés dans aucune action : ils se contentent d'être là, avec la même insistante présence que Holbein a conférée à tous les détails de sa peinture. D'où le premier paradoxe du tableau : dans les *Ambassadeurs* tout est évident, mais rien n'est montré.



Madonna del Parto, Piero della Francesca, 1467.

⁸ Voir l'analyse essentielle de Jurgis Baltrušaitis : *Anamorphoses ou Thaumaturgus Opticus. Les perspectives dépravées II*. Paris, Flammarion, 1996, p. 124-160.

⁹ Voir John North, *op. cit.*

¹⁰ Image d'origine byzantine où la Vierge et le Baptiste, les deux premiers témoins du Christ, se tiennent de part et d'autre de lui comme pour le montrer au spectateur.

Dès lors, c'est l'existence même d'un sujet qui se trouve menacée : quelle pièce se joue dans ce tableau qui n'indique rien, quelle intrigue se noue sur cette scène sans repère ? S'agit-il d'un double portrait avec nature morte ? D'une allégorie théologique, politique ? De la célébration d'un événement privé ? Le genre même de cette machine silencieuse est douteux. Bien sûr, il y a là, face à nous, quelques départs d'histoire, détails ou fragments significatifs qui enclenchent presque une narration : les insignes des personnages, les repères marqués sur le globe, les indications fournies par les instruments de mesure ou de musique, la signature du peintre, les autres inscriptions¹¹ ; et cette folie du détail, cette profusion d'indices appellent inmanquablement l'interprétation. Mais les signes que le peintre a disséminés dans son œuvre, au lieu d'expliquer ce que nous voyons, pointent vers un sens ou une histoire extérieurs à ce que nous avons sous les yeux.

L'extériorité est d'abord impliquée par la tenture, qui cache peut-être, comme le voile du Temple, des réalités ou vérités d'un autre ordre que celles qui apparaissent sur la scène : le crucifix à moitié recouvert, en haut à gauche, laisse entendre qu'autre chose attend, derrière le rideau. Cette chose, le peintre par l'artifice de la tenture l'indique sans l'afficher : le rideau nous montre que nous ne voyons pas tout. Il instaure à l'intérieur du tableau un horizon d'attente et de doute : y a-t-il réellement quelque chose là derrière ? D'ailleurs, de quel côté sommes-nous ? Car le voile ne nous empêche pas seulement de voir à travers, il nous rend également invisibles aux spectateurs de l'autre bord. Un deuxième élément hors cadre interfère avec la scène principale : la source de lumière, située en haut à droite, qui crée l'ombre (donc donne le jour et l'heure) sur les cadrans solaires, et éclaire les personnages. Cette source lumineuse rend visibles les objets et les corps représentés, mais elle-même n'est pas apparente. Enfin, les objets font référence au monde extérieur, par leur nature (globes, instruments d'astronomie, livres) ou par les indices qu'ils comportent¹².

Le sens de ce que nous voyons n'en est pas le produit naturel : il vient d'ailleurs. Et ce tableau qui se refuse autant à raconter clairement qu'à signifier directement donne l'impression d'une représentation suspendue : les personnages ont beau se tourner dans notre direction, nous prendre à témoin du spectacle qui se joue, tout semble s'arrêter au moment où nous regardons. Tout, sauf la chose oblique en bas au premier plan, qui seule semble susceptible de mouvement.

¹¹ En particulier, l'inscription renversée *Umbra versa* en bas du quadrant, le mot *Dividirt* qui apparaît sur la page ouverte du livre d'arithmétique, le texte des cantiques (d'inspiration luthérienne), l'âge inscrit sur la tranche du livre.

¹² Le luth possède une corde brisée, un des étuis de flûte est vide, le crâne et le crucifix enfin pointent vers un autre monde.

L'étrangère

Soulèvement ? Décollement ? Erection¹³ ? Il est délicat de décrire exactement le mouvement de la forme terne qui plane sur le pavement, plus délicat encore de nommer cette chose sans pareille. Le motif cependant possède un nom, forgé par le jésuite allemand Gaspard Schott au XVII^e siècle : il s'agit d'une *anamorphose*, terme d'origine grecque dérivé du préfixe *ana* (qui signifie le retour vers), et du substantif *morphé* (la forme). Le terme suppose donc une déformation, suivie d'un retour à la forme originelle. Au XVIII^e siècle, l'Encyclopédie le définit ainsi : « En peinture, anamorphose se dit d'une projection monstrueuse ou d'une représentation défigurée de quelque image, qui est faite sur un plan et qui néanmoins, à un certain point de vue, paraît régulière et faite avec de justes proportions. »¹⁴

Rappelons que la perspective centrale consiste à choisir une origine (dite aussi point de vue), une surface de projection (fréquemment le plan du tableau), et à projeter sur la surface les corps que l'on souhaite représenter, de la manière suivante : la projection d'un point de l'espace est l'intersection de la droite passant par ce point et par l'origine avec la surface de projection. La projection orthogonale du point de vue sur la surface est appelée point de fuite, et c'est à l'aplomb du point de fuite que l'on doit se placer pour observer un tableau construit en perspective.

Qu'est-ce qu'une anamorphose ? Pratiquement, au lieu qu'en perspective normale le point de fuite est aisément situable (plutôt vers le centre du tableau), une anamorphose place le point de fuite très loin du centre, souvent même en dehors du cadre ; le spectateur qui regarde le tableau en face ne repère donc pas immédiatement le point de vue : une anamorphose est une projection centrale observée en dehors du point de vue. L'œil ne reconstitue pas aisément la forme originelle : à défaut d'imaginer immédiatement l'objet représenté, il aperçoit la déformation même : au lieu du produit de la représentation, l'anamorphose expose sa production — comme si, au théâtre, au lieu d'observer la scène depuis la salle et d'être soumis à l'illusion, le spectateur choisissait de se placer dans la coulisse pour contempler la mécanique du drame. Un procédé classique, pour confectionner de telles images, consiste à partir d'une première représentation perspective de l'objet que l'on souhaite mettre en anamorphose¹⁵, et à modifier les paramètres de la perspective pour construire l'image finale. L'anamorphose apparaît ainsi comme une « image d'image », une représentation au second degré.

¹³ C'est ce dernier mouvement que reconnaît Jacques Lacan dans *Le Séminaire, livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris, Seuil, 1973, p. 78-79.

¹⁴ *Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, Paris, 1751, t.I, p. 404.

¹⁵ A l'aide d'un mécanisme comme le portillon de Dürer, par exemple, ou en quadrillant la première image puis en déformant le quadrillage.

Le propre de l'anamorphose tient à la perte du point de vue, ou à la difficulté de le situer aisément ; en somme, devant une anamorphose, nous *pressentons* que le point de vue existe, mais sa découverte (et le redressement conséquent de la vue) exige un certain délai. L'anamorphose nous montre qu'il y a quelque chose à voir, une chose que nous ne percevons pas pour l'instant parce qu'elle a été étrangement défigurée, mais cette défiguration est réversible : le retour à l'origine reste possible — pour peu que le point de vue soit retrouvé. C'est ainsi le caractère bijectif de la transformation qui se trouve mis en évidence ; c'est aussi le fait que dans l'anamorphose, la forme de départ n'est pas complètement écrasée : une signature de l'original demeure dans l'image déformée.

Il est vraisemblable que la technique de l'anamorphose ait été importée d'Italie en Allemagne par Albrecht Dürer, qui mentionne comme objet de l'un de ses voyages à Bologne en 1506 «l'amour de l'art de la perspective secrète.» C'est en effet l'un de ses élèves, Erhard Schön, qui publie sous forme de gravure vers 1520 des *Vexierbilder* (images secrètes), où dans les lignes tortueuses d'un paysage s'inscrivent les figures des principaux souverains européens : le pape Clément VII, François I^{er}, Charles Quint et Ferdinand I^{er}. Ces figurations fort étirées et apparemment peu respectueuses des personnages représentés construisent une sorte d'allégorie du paysage politique européen : les traits des puissants apparaissent dans ce qu'on prend tout d'abord pour des lignes montagneuses, et leur jeu conflictuel est représenté par les sinuosités des éléments naturels. Dans un premier temps, lorsqu'on regarde une *Vexierbild* de face, on n'aperçoit qu'un paysage, un peu contourné il est vrai ; c'est seulement lorsqu'on se décale que la représentation secrète apparaît et révèle le sens caché de ce que nous voyons : la figure du souverain comme forme véritable de son territoire.



Vexierbild, Erhard Schön, ca. 1525.

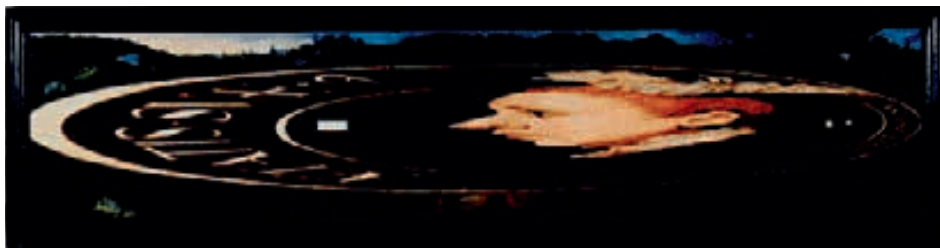
Observons ici que les *Ambassadeurs* sont construits selon une double perspective : celle d'abord qui règle la représentation de la scène principale, dont le point de fuite se situe à peu près au centre du tableau : lorsque nous observons ledit tableau de loin, c'est ce point de vue que plus ou moins spontanément nous adoptons, et c'est de ce point de vue que Jean de Dinteville et Georges de Selve, pourvus de tous les instruments du savoir humain, se présentent à nous dans la plus grande gloire de leur mondanité. Puis, lorsqu'on se rapproche du

tableau pour en examiner plus précisément les détails, suivant la direction que pointe l'anamorphose, on voit le crâne peu à peu se relever. Du second point de vue, les ambassadeurs, les instruments, bref tout ce qui remplit la scène principale s'efface et cède définitivement la place à la mort. Tableau «à double détente» donc, où le redoublement des points de vue implique la temporalité d'un délai, et une impossible concomitance entre les deux représentations : l'image oblique et solitaire de la mort d'une part ; de l'autre, la figure splendide et mélancolique du pouvoir. Le pouvoir ou la mort, il faut choisir, on ne peut pas voir les deux en même temps — mais on peut concevoir la façon dont l'une travaille l'autre en profondeur, dans le secret d'une anamorphose.

Si la tenture nous montre que nous ne voyons pas tout, l'anamorphose démontre que nous ne sommes pas au point : non seulement nous ne voyons pas ce qu'il faut regarder, mais nous ne sommes pas là où il faudrait. Ces deux figures de l'invisibilité et du décadage suggèrent que nous voyons mal, « en énigme » pour reprendre la formulation paulinienne¹⁶. Elles constituent également, à l'intérieur du tableau, deux lieux où se croisent le visible et l'invisible, où l'un et l'autre s'appellent et s'échangent. Mais alors que la tenture fait référence à une autre scène et peut-être au véritable tableau (celui que nous ne verrons jamais), l'anamorphose ne renvoie qu'à elle-même : cette figure sans pendant nous fait savoir que face au tableau, nous sommes déplacés.

La démise

Parce qu'elle défigure ce qu'elle représente, l'anamorphose permet de représenter une chose à la place d'une autre ; elle permet aussi, plus discrètement, de dissimuler une forme sous une autre : à la manière d'un cryptogramme, certaines gravures du XVI^e siècle inscrivent dans un paysage ou une nature morte une scène à contenu politique, scatologique, érotique ou théologique — bref, tout ce qu'il vaut mieux ne pas voir en face¹⁷. La *Vexierbild* d'Erhard Schön en est en quelque sorte le prototype. A côté de ces figurations cachées, d'autres assument crânement leur nature et s'offrent au regard en tant qu'anamorphoses. C'est le cas d'une série de déformations qu'on pourrait qualifier de « souveraines », puisqu'elles s'attaquent au corps même d'un roi mort ou régnant.



Portrait anamorphotique d'Edouard VI, William Scrots, 1546.

¹⁶ «A présent nous voyons en énigme, comme dans un miroir ; alors, nous verrons face à face.»
Saint Paul, I^{ère} épître aux Corinthiens.

¹⁷Voir Baltrušaitis, *op. cit.*, p.25-53.

L'un des premiers exemples connus est le portrait d'Edouard VI d'Angleterre, peint par William Scrots en 1546¹⁸. Edouard VI n'est pas reconnaissable immédiatement, mais, comme dans le tableau de Holbein que Scrots a peut-être eu l'occasion d'observer, le « vrai » point de vue (ou sa direction) est assez clairement indiqué pour qu'on redresse rapidement l'image. La figure royale fait ainsi l'objet d'une révélation, et lorsqu'il trouve le point de vue le spectateur est surpris de reconnaître le souverain là où il n'y avait que chaos et confusion. Jeu irrévérencieux, qui frise le lèse-majesté, ou allégorie politique ? Cette image n'est pas si provocante qu'elle semble, puisqu'elle manifeste une puissance d'apparition inhérente à la majesté : elle laisse entendre que la forme véritable du roi n'est pas celle que nous voyons, qu'il y a quelque chose de caché dans le portrait souverain.

Un concept semble opératoire en l'espèce, c'est celui des « deux corps du Roi », exposé dans l'ouvrage fondamental d'Ernst Kantorowicz¹⁹ : vers le milieu du XVI^e siècle, certains juristes anglais ont observé que le souverain était doté de deux corps : son corps « naturel » d'un côté, soumis comme celui de ses sujets aux infirmités, à la décadence et à la mortalité ; de l'autre, son corps « politique » ou « mystique », immortel celui-là puisque garant de la continuité de l'Etat, et qui s'incarne provisoirement dans le premier. On conçoit que le fameux adage « le Roi ne meurt jamais » s'applique au corps mystique plutôt qu'au naturel ; mais celui-là a néanmoins besoin de la mortalité de celui-ci pour agir et se manifester²⁰.

Une difficulté apparaît lorsqu'il s'agit de représenter le souverain : bien entendu, seul le corps naturel est représentable (le mystique étant purement invisible et impalpable), mais ce corps a priori semblable aux autres n'en est pas moins travaillé par l'instance immortelle du Roi qui s'incarne provisoirement en lui et le « magnifie » invisiblement²¹. Cette « magnification », qui fait que le Roi déborde du roi, est assurément délicate à représenter en peinture. Un autre problème crucial est celui de la *fidélité* du portrait au corps représenté. Dans le cas du roi, une « image véritable » est nécessaire, puisque la physionomie du souverain, frappée sur les pièces, garantit la valeur de la monnaie : le profil étant réputé plus caractéristique — plus facile à reproduire aussi — c'est ce type de représentation qui l'emporte dans les premiers portraits officiels, comme celui de Jean II²² en France. Il s'agit de produire

¹⁸Tableau actuellement à la National Portrait Gallery, à Londres.

¹⁹Voir Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi*. Paris, Gallimard, Bibliothèque des Histoires, 1989.

²⁰Pour les distinguer, dans la suite de ces pages, le terme « roi » désignera le corps naturel, et « Roi » le corps mystique.

²¹« ... le Corps politique efface toutes les imperfections de l'autre Corps, avec lequel il est amalgamé, et l'élève à un rang plus élevé que s'il était seul en lui-même. » Plowden, *Reports*, 283a, cité par Kantorowicz, *op. cit.*, p.24.

²²Au musée du Louvre.

un portrait efficace qui, comme les images miraculeuses des personnages sacrés, tire sa puissance à la fois de l'adéquation du modèle à son image, et de l'excès de ce qui est symbolisé (le Roi) sur ce qui est représenté (le roi). Qu'est-ce qu'un roi en peinture, médaille ou monnaie ? C'est l'ombre du Roi qu'on ne verra jamais.

Il existe pourtant un moment où apparaît *réellement* le Roi — ou, plus précisément, la duplicité du corps souverain : c'est celui, mis en lumière par Ernst Kantorowicz, de la « démise »²³. Lorsqu'un roi meurt, abdique ou est renversé, le Roi n'est pas affecté par cet accident du corps naturel : le corps mystique passe immédiatement au successeur. La « démise » est la séparation des deux corps, le naturel voué à la décomposition ne coïncidant plus avec le mystique qui va s'incarner ailleurs. Au cours des funérailles, on place parfois une effigie du souverain défunt au-dessus ou à côté du cadavre ; alors que ce dernier est enterré dans un appareil assez sommaire, l'effigie est parée de tous les symboles de la souveraineté : elle représente le Roi en tant que la mort l'a séparé du roi²⁴. Le cadavre du roi n'est plus, dès lors, qu'une défiguration de l'effigie qui le surplombe, ce portrait véritable du Roi.

On retrouve la même séparation dans certains monuments funéraires, où figurent ensemble, souvent l'une au-dessus de l'autre, deux statues du défunt : en haut le priant ou gisant, orné de toute la gloire des attributs royaux ; en bas le transi, presque nu, déjà abandonné aux vers²⁵. C'est le cas, par exemple, du tombeau de Henri II et Catherine de Médicis à Saint-Denis, où le couple royal est mis en scène deux fois. Dans ces représentations, la « démise » est en quelque sorte éternisée, et le dédoublement des corps démontré pour les siècles des siècles.

L'anamorphose d'un souverain, qu'elle s'inscrive dans un paysage ou dans un cadre moins large, est une manière habile autant qu'efficace de figurer l'infigurable : le territoire apparaît comme le vrai portrait du Roi, en tant que ses lignes et limites tracent le contour de l'Etat. Anamorphoser le corps du roi — en le projetant sur un territoire, ou en l'étirant jusqu'à le rendre méconnaissable — c'est rendre visible la Royauté en tant que puissance déformante. Car le Roi ne saurait être rendu visible que dans le passage d'un roi dans l'autre, du mort dans le vif qu'il saisit, c'est-à-dire dans une transition imaginaire. L'anamorphose d'un roi permet donc non seulement de ramener chaque roi au Roi en le défigurant proprement — en le privant de sa figure individuelle et reconnaissable ; elle marque également, comme dans une incarnation renversée, le

²³ « Ce mot [Démise] ne signifie pas que le Corps politique du Roi est mort, mais qu'il y a une Séparation des deux Corps... De sorte que ce mot indique un Transfert du Corps politique du Roi de ce Royaume d'un Corps naturel à un autre. » Plowden, Reports, 233a, cité par Kantorowicz, *op. cit.*, p. 26.

²⁴ Voir Kantorowicz, *op. cit.*, p. 296-310.

²⁵ Voir Kantorowicz, *op. cit.*, p. 297-313.

passage du visible dans l'invisible, c'est-à-dire la transformation du roi en Roi. Ainsi le Roi ne se manifeste réellement que dans le passage mystérieux du mort au vivant, il est la chose commune de ces deux corps provisoires. Notons ici que l'anamorphose effectuée sur l'image qu'elle déforme une opération analogue à celle de la « démise » : il s'agit, là comme ici, d'une défiguration révélatrice, où la mécanique profonde de la représentation (ou de la Monarchie) est mise à nu. La séparation des points de vue répond à celle des corps, la différence entre ces deux opérations tient à ce que l'anamorphose est par définition réversible, alors que la « démise » l'est rarement.



Tombeau de Henri II et Catherine de Médicis,
Basilique de Saint-Denis, 1560-1573.

Un portrait véritable

Tout portrait se fonde sur une disparition²⁶. Le peintre a peut-être vu, côte à côte, le modèle et son double, mais le portrait ne peut devenir tel que dans la séparation du représentant et du représenté. En d'autres termes,

²⁶ Il existe, assurément, des portraits non funéraires : images qu'échangent les amants, portraits de corporation, dynastiques ou familiaux... Mais dans tous les cas, l'image sert d'intermédiaire entre celui qui se tient là et celui qui n'y est plus — un portrait est le deuil éclatant d'une présence.

c'est parce que l'original a disparu que le portrait peut apparaître. Voilà qui soulève un paradoxe intéressant : le portrait ne représente (et éternise) qu'une apparence périssable, et lorsque nous regardons l'image, l'original s'est mué le plus souvent en poudre, cendre ou squelette. A l'origine du portrait l'adhérence parfaite, trait pour trait, du modèle à son image s'achève ainsi dans la dissemblance absolue.

Célébrant ce qui n'est plus, le portrait fait œuvre de mémoire, et peut-être plus encore : Léon Battista Alberti remarque en effet dans son traité *De Pictura* que «la peinture renferme une force divine qui non seulement rend présent les absents, comme le fait, dit-on, l'amitié, mais qui, en outre, fait que les morts semblent presque vivants.»²⁷ Doublement marqué par le temps, le portrait est à la fois l'instrument d'un deuil et l'opérateur d'une résurrection²⁸. Il arrive qu'il ne soit pas matériellement éloigné de l'original : c'est le cas des portraits funéraires du Fayoum, masques peints à l'encaustique et apposés sur le cercueil ou le sarcophage du défunt. Mais, le plus souvent, on ne voit pas les deux en même temps : il y a donc un moment, similaire à celui de la «démise», où le portrait se sépare de son modèle. Le genre du portrait oscille ainsi entre deux polarités opposées : l'identification morbide du corps à son image, illustrée par le mythe de Narcisse ; et le transfert, réussi par Dorian Gray, de toute la mortalité du corps vers l'image immortelle. Dans tous les cas, la figuration implique une défiguration parallèle.

Dès le XV^e siècle, il arrive que l'image d'un crâne ou d'un squelette accompagne la représentation d'une personne peinte «au vif²⁹». Dans ces «vanités», il s'agit clairement de préparer le commanditaire (ainsi que le spectateur) à la mort : ce que souligne fréquemment une inscription en guise de *Memento Mori*³⁰. Mais dans toutes ces représentations, il y a séparation des rôles : le mort et le vif ne partagent pas le même espace, ils figurent au revers et à l'avant d'un seul panneau. La nouveauté, avec le crâne des *Ambassadeurs*, est que la mort s'est en quelque sorte insinuée dans la scène principale. Or elle n'est admise qu'«en énigme», visible depuis un point de vue caché, difficile à déceler ; et l'anamorphose, en déformant la mort qui déforme tout, défigure la défiguration même.

²⁷ Leone Battista Alberti, *La Peinture*, Paris, Seuil, 2004, p. 97.

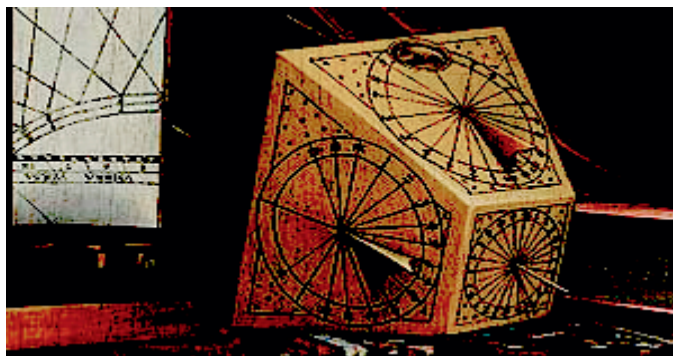
²⁸ Comme le signale Pascal Griener : «La tâche du peintre était de parvenir à une confusion harmonieuse entre le portrait et le visage du modèle. Cela impliquait de *transfigurer* les traits de l'individu, sans pour autant modifier la ressemblance. C'était une préfiguration du moment glorieux où, après sa mort, le modèle serait totalement identifié à sa *persona*.» Oskar Bätschmann et Pascal Griener, *Hans Holbein*, Paris, Gallimard, 1997, p.150.

²⁹ C'est le cas, par exemple, dans le *Diptyque Carondelet*, peint par Jan Gossaert en 1517 (Louvre), et dans un petit polyptyque plus complexe de Hans Memling (ca. 1495, musée de Strasbourg).

³⁰ Parfois, le squelette ou la tête de mort s'adresse crânement au spectateur, comme dans le «J'ai été ce que vous êtes ; vous serez ce que je suis» au bas de la *Trinité* de Masaccio (1428, Santa Maria Novella, Florence).

A qui appartient le crâne ? Aux personnages représentés (deux pour une seule tête, il va falloir choisir) ? Au spectateur ? Au peintre ? Aux rois enterrés dans la chapelle d'Edouard le Confesseur, dont le pavement des *Ambassadeurs* reprend partiellement le motif ? A tous ? A personne ? Ce crâne inaffecté flotte sur le double portrait comme la forme commune de toute humanité. On peut le rapprocher du crucifix enfoui à moitié sous le rideau : le Golgotha (« lieu du crâne » en hébreu), où a eu lieu la crucifixion, est également réputé être l'endroit où a été enterré Adam, et il n'est pas rare que dans les images de la Crucifixion, la croix se dresse directement à l'aplomb d'une tête de mort. Dans le rapport qu'il instaure entre crâne et croix, le propre des *Ambassadeurs* est de mettre la mort en mouvement, de la montrer à l'instant incertain de son opération. Que le tableau soit daté du vendredi saint 11 avril 1533 n'est peut-être pas hasardeux ; car il est une propriété fondamentale de l'anamorphose que nous n'avons pas encore exploitée : c'est sa réversibilité, qui permet, une fois le point de vue trouvé, de restituer la forme perdue.

Umbra versa



Détail : à gauche apparaissent les lignes de base du quadrant et l'inscription *umbra versa*.

On peut lire au bas du quadrant (c'est l'instrument d'astronomie composé de demi-cercles et comportant le fil à plomb : on ne le confondra pas avec les deux cadrans solaires) l'inscription retournée : *umbra versa*. Rien que de très logique, puisqu'il faut en effet relever les positions sur le quadrant à l'opposé de l'ombre. Or c'est très exactement ce que nous faisons lorsque nous redressons l'anamorphose des *Ambassadeurs* : pour la contempler depuis son propre point de vue, nous allons à l'opposé de l'ombre qu'elle produit.

Observons ici que l'ombre est le prototype même de l'anamorphose : dans l'allégorie de la Caverne, les ombres déformées projetées sur le mur de fond produisent l'illusion que subissent les prisonniers. Dans les *Ambassadeurs*, les cadrans solaires figurant sur l'étagère haute l'indiquent ainsi que les ombres

portées des personnages : une source lumineuse éclaire la scène, située de notre côté de l'espace. La direction des ombres règle ainsi l'éclairage du tableau, et la lumière rend visible la représentation. Cette source de lumière, personne ne l'occupe — puisqu'elle est à l'infini. Or les ombres des ambassadeurs (qui ne sont que les anamorphoses de leurs corps) ne sont pas cohérentes avec celle que la tête de mort projette sur le pavement : la mort engendre sa propre lumière, comme elle impose sa direction singulière.

Remonter l'ombre à « contre-courant », aller de l'ombre vers la chose, c'est que nous faisons lorsque nous changeons de point de vue pour adopter celui de la mort. Mais, comme dans toute anamorphose, il est également possible d'échanger, de basculer indéfiniment entre les deux points du tableau. Dans une « démise » inverse, nous pouvons aussi bien aller du portrait vers la personne, du crâne vers les ambassadeurs, du crucifié vers le ressuscité — ce que suggère d'ailleurs Holbein lorsqu'il peint son célèbre « Christ mort » en 1521 : loin de faire perdre la foi, comme le supputent les personnages de Dostoïevski dans *L'Idiot*, cette image d'un corps réellement passé par la mort, d'un plus-que-mort, démontre le caractère miraculeux, plus qu'humain, du redressement à venir. L'allongement accentué par le format resserré de l'image — comme si nous étions à l'intérieur du sépulcre — donne d'ailleurs l'impression visuelle d'une anamorphose : à rebours de la mort qui défigure les corps, la Résurrection restaure leur forme véritable.



Détail des *Ambassadeurs* : le crucifix en haut à gauche



Hans Holbein le Jeune, *Christ mort*, 1521, Kunstmuseum, Bâle.

Les commanditaires ne sont du reste pas seuls à avoir affaire à la mort (donc à la Résurrection) : le peintre aussi, qui signe «Hans Holbein pin-gebat» comme si l'œuvre était inachevée au moment où nous l'observons, comme si la mort l'avait surpris au travail. Si donc nous lisons le tableau «à l'envers» (comme semble nous y inciter la consigne *umbra versa*), depuis la mort vers le portrait, tout ce que nous voyons apparaît comme l'anamorphose d'une anamorphose — la défiguration d'une défiguration. Et c'est parce que la mort est rejetée à l'infini, parce qu'elle subit elle aussi sa «démise», que Jean de Dinteville et Georges de Selve, les livres, le pavement, les instruments, le luth et les flûtes, la tenture, le tapis et le crucifix, tous les éléments du tableau revenus de l'ombre et ressuscités en peinture trouvent leur place dans notre regard.

Discussion

Dans la discussion, sont intervenus : Mmes Andrée MANSAU, Anne-Catherine WELTE, M. Serge BORIES, Henri COUSSE, Michel-Joseph DURAND, Pierre LILE.

